

Visoka, nizka in vudu estetika¹

V svoji nedavno izdani knjigi o nastanku kulturne hierarhije v ZDA nas Lawrence Levine opominja, da se z uporabo terminov "highbrow" (visoka) in "lowbrow" (nizka)² umetnost klanjamo rasistični psevdoznanosti, frenologiji.³ Frenologi devetnajstega stoletja so korelirali človekove moralne in intelektualne sposobnosti z velikostjo možganov ter obliko lobanje in na ta način oblikovali hierarhijo, v kateri so oni sami (beli možje) bili na vrhu. Kasneje, ko so termini "highbrow", "middlebrow" in "lowbrow" prišli v vsakdanjo rabo kot opis relativne vrednosti ljudi in kulturnih aktivnosti, se je tudi družbena kategorija razreda vrisala v to hierarhijo. Kultura delavskega razreda je s tem pridobila tisto avro primitivnega, ki so jo pisci devetnajstega stoletja prej projicirali v ne-bele rase. Pomen Levinove knjige je tako predvsem v tem, da nas opozarja na dejstvo, da kategorije, kot so "visoko" in "nizko" ali "klasično" in "popularno", ne kažejo enostavno notranjih značilnosti tekstov ali praks, ampak so prej vpeljane kategorije, ki šele naredijo kulturno delo. Prav tako kot frenologija funkcionira kulturna hierarhija z namenom naturalizirati družbeno in kulturno neenakost in zanikati kreativno sposobnost celih skupin ljudi.

Levinovo pisanje se nanaša samo na devetnajsto stoletje, kljub temu pa so, ne glede na to, ali se uporabljajo iste tipologije (in pogosto se), takšne esencializirajoče kategorije še vedno na delu ob koncu dvajsetega stoletja, kjer še naprej vplivajo na življenje milijonov ljudi. Ljudje se danes še vedno v veliki meri označujejo

¹ Članek je prevod iz zbornika *Microphone Fiends – Youth Music and Youth Culture* (Ur.: Adrew Ross in Tricia Rose), Routledge, New York, London 1994 (op. ur.).

² *highbrow/lowbrow* dobesedno pomeni visoko/nizko čelo (op. prev.)

³ Lawrence W. Levine, *Highbrow/Lowbrow: The Emergence of Cultural Hierarchy in America* (Cambridge: Harvard University Press, 1988), str. 221–23. Teorije o različnih nivojih so "znanstveno" vrisale v človeško telo splošnejši koncept "visoke" in "nizke" kulture, ki so ga najintenzivneje tematizirali nemški kulturni nacionalisti v devetnajstem stoletju. Sanna Pedersen je preverila, v kolikšni meri je bil nastanek nemške "avtonomne"

inštrumentalne glasbe odvisen od oblikovanja demoniziranega drugega; glej njen tekst "Enlightened and Romantic German Music Criticism, 1800–1850", doktorska disertacija, University of Pennsylvania.

⁴ Glej na primer: Robert P. Morgan, *Twentieth-Century Music: A history of Musical Scale in Modern Europe and America* (New York: Norton, 1991); Robert P. Morgan, ur., *Anthology of Twentieth-Century Music* (New York, W. W. Norton, 1992); Glenn Watkins, *Soundings: Music in the Twentieth Century* (Schirmer Books, 1988); in Bryan R. Simms, *Music of the Twentieth Century: Style and Structure* (New York, Schirmer Books, 1986). Seveda ni nič narobe s pisanjem samo o nekaterih zvrsteh glasbe, moja trditev tukaj je, da je uporabljanje velikega naslova "Glasba dvajsetega stoletja" za specializiran repertoar impliciten ideološki argument, ki ga ti avtorji niti ne priznajo niti ne branijo.

⁵ Malmsteen je na svojem prvem albumu, Yngwie J. Malmsteen's *Rising Force* (1984) izrazil posebno zahvalo Bachu in Paganiniju.

⁶ John Stix, "Yngwie Malmsteen and Billy Sheehan: Summit Meeting at Chops City," *Guitar for the Practicing Musician* (marec 1986), str. 59. Da ne bo nespornost, heavy metal, tako kot vse oblike rock glasbe, dolguje največ afro-ameriškemu bluesu. Harmonična razvijanja, linija vokala in kitarske improvizacije se v največji

glede na njihovo kulturno zavezanost, spoštujejo ali zaničujejo zaradi glasbe, ki jim je všeč. Še več, prav vsi internaliziramo te kategorije. Ko sem intervjuval heavy metal fene, sem odkril, da ti, ne glede na to, da imajo heavy metal glasbo za najpomembnejši del svojih življenj, povsem sprejemajo konvencionalno stališče, da je klasična glasba kategorično superiorna nad katero koli formo popularne glasbe. Nihče v resnici ne razloži, zakaj je klasična glasba boljša od vseh drugih glasb, kajti nikomur ni potrebno razlagati: kulturna hierarhija deluje tako, da naturalizira družbene hierarhije skozi krožno samovpisovanje prestiža – pred vsakim dialogom, analizo in argumentom. Zgodovinarji glasbe še vedno pišejo učbenike o "glasbi dvajsetega stoletja", ki v celoti spregledujejo popularno glasbo, ne da bi vsaj predstavili svoje razloge za izpustitev največjega dela glasbe, ki so jo ljudje v zadnjih sto letih resnično poslušali in jo imeli resnično radi.⁴

Toda pravil kulturne hierarhije ne spoštujejo vsi. Na notranjem ovitku svojega albuma iz leta 1988 (*Odyssey*) heavy metal kitarist Yngwie J. Malmsteen s svojo glasbeno genealogijo zamaje stabilnost konvencionalnih kategorizacij glasbe na klasično in popularno sfero. V svoji listi zahval, poleg običajnega spiska agentov in producentov, sponzorjev z glasbeno opremo, sorodnikov in prijateljev, Malmsteen izraža hvaležnost tudi J. S. Bachu, Niccolaju Paganiniju, Antoniu Vivaldiju, Ludwigu van Beethovnu, Jimiju Hendrixu in Ritchiju Blackmoru.⁵ Vse od začetkov heavy metal glasbe v poznih šestdesetih letih so kitaristi eksperimentirali z glasbenim materialom evropskih skladateljev osemnajstega in devetnajstega stoletja. Toda ta trend se povsem razcveti šele v času Malmsteenovega debuta v zgodnjih osemdesetih; pisec za vodilni kitarski magazin pravi, da je edini pomemben premik v igranju kitare v osemdesetih bil "obrat h klasični glasbi v iskanju inspiracije in oblike".⁶

Skozi vso zgodovino te zvrsti glasbe so bili najvplivnejši heavy metal glasbeniki kitaristi, ki so študirali tudi nekatere aspekte tistega zbira različnih glasbenih stilov, ki ga v dvajsetem stoletju poznamo kot "klasično glasbo". Njihova prisvojitve in prilagoditve klasičnih vzorcev je spodbudila nastanek nove kitarske virtuoznosti, spremembe v harmonskem in melodičnem jeziku heavy metala in nove oblike glasbene pedagogije in analize. Seveda, zgodovina ameriške popularne glasbe je prenasočena s primeri prisvojitve "od spodaj" – popularne adaptacije klasične glasbe. Toda vpliv klasične glasbe na heavy metal pomeni spojitev tega, kar velja na splošno za najbolj in najmanj prestižen glasbeni diskurz našega časa. Glede na to bi lahko rekli, da je vpliv klasike na heavy metal malo verjeten, in vendar se je za številne fane te glasbe izkazala diskurzivna fuzija teh dveh zvrsti uporabna, poživljajoča in ekstremno zanimiva. Še več, srečanje dveh zvrsti se je zgodilo v pogojih, ki so jih vzpostavili heavy

metal glasbeniki, na njihovo vztrajanje. To pomeni, da njihove fuzije niso bile rezultat kake želje po "legitimnosti" v klasičnih terminih, ampak so v osnovi participirali v procesu kulturnega preoblikovanja in rekontekstualizacije, ki je proizvedla nove pomene. Tisti, ki so zaslepljeni s predpostavkami kulturne hierarhije, zaradi svoje pozicije zunaj dominantne logike kulturne produkcije takšnih preoblikovanj ne morejo izslediti ali razumeti.

Heavymetalske prisvojitve klasične glasbe so v bistvu zelo specifične in konsistentne: Bach in ne Mozart, Paganini raje kot Liszt, Vivaldi in Albinoni namesto Telemana ali Monteverdija. Ta selektivnost je vredna pozornosti v času, ko je zgodovinska in semiotična specifičnost klasične glasbe na njenem lastnem področju vse prej kot izginila, ko je klasični kanon definiran in tržen kot zanesljiv zbir enako velikih in veličastnih opusov. S tem ko heavy metal glasbeniki iščejo novo uporabnost stare glasbe in reciklirajo retoriko Bacha in Vivaldija za lastne namene, ponovno pridejo na dan vprašanja o označevanju v klasični glasbi. Njihova prisvojitve sugerira, da se, kljub homogenizaciji te glasbe v literaturi "glasbene kritike" in komercialne promocije, številni poslušalci odzivajo na razlike, na glasbeno specifičnost, ki izraža zgodovinsko in družbeno specifiko. V tem smislu razlog za heavymetalski obrat h klasiki odkriva veliko ne samo o heavy metalu, ampak tudi o klasični glasbi. Tukaj se moramo vprašati: če ne razumemo njegovega vpliva na glasbo Ozzyja Osbourne ali Bon Jovija, kako lahko rečemo, kakor smo to mislili prej, da resnično razumemo *Bacha*?

Številni rock kitaristi so prevzemali klasične tehnike in postopke v svoji glasbi: med najpomembnejšimi sta bila Ritchie Blackmore v poznih šestdesetih ter sedemdesetih in Eddie Van Halen v poznih sedemdesetih in osemdesetih. Oba sta zgodaj absorbirala klasično izobrazbo, ki ju je vpeljala v to glasbo, kasneje pa sta se, kot večina heavy metal kitaristov, usmerila k metodičnemu študiju, izpopolnjevanju in prilagajanju. Blackmore je prevzel harmonična razvijanja, vzorce fraz in figuracijo od baročnih vzorov, kot je na primer Vivaldi. Kot je Blackmore sam poudarjal v številnih intervjujih, se te značilnosti pojavljajo v številnih skladbah, posnetih z Deep Purple: "Na primer, razvoj akordov v 'Highway Star', solo v *Machine head*... to sta dva primera Bachovskega razvoja." In solo je "samo arpeggio, izveden iz Bacha."⁷

Eddie Van Halen je revolucioniral igranje rockovske kitare s še ne videno virtuoznostjo in tehniko "mehkih udarcev" ("tapping"), ki jo je populariziral v "Eruption" (1978), in z njo pokazal možnost igranja hitrih arpeggiev na kitari. Van Halen je prav tako sodeloval v tehnološkem razvoju, ki je omogočil, da so postali baročni modeli relevantni za heavy metal kitariste.⁸ Elektrifikacija kitare, ki se je pričela v dvajsetih letih, in nadaljnji razvoj glasbene

meri naslanjajo na pentatonične lestvice, izvedene iz bluesa. Stoki in krčki heavy metal kitare, ki se sedaj izvajajo z divjimi udarci po strunah in s preobremenjevanjem ojačevalcev, izhajajo iz "bottleneck" igranja Delta Blues glasbenikov in iz zgodnejših afro-ameriških vokalnih stilov. Številni heavy metal glasbeniki so povedali, da so se učili igrati ob imitiranju urbanih blues kitaristov, kot so B. B. King, Buddy Guy in Muddy Waters, tisti ki pa se niso učili neposredno ob bluesu, so ga prevzeli posredno, preko britanskih predelav bluesa Erica Claptona in Jimmyja Pagea ali pa preko najvidnejše povezave med heavy metalom in črnim bluesom ter ritem in bluesom Jimija Hendrixa. Glenn Tipton, kitarist pri Judas Priest, ponuja prikaz bluesovskega izvora heavymetalskih prijemov v J. D. Considine, "Purity and Power", Musician (september 1984), str. 46–50.

⁷ Martin K. Webb, "Ritchie Blackmore with Deep Purple" v *Masters of Heavy Metal*, Jas Obrecht, ur., (New York, Quill, 1984), str. 54; in Steve Rosen, "Blackmore's Rainbow", v *Masters of Heavy Metal*, str. 62. Webb je očitno razumel Blackmoreovo razlago narobe, kajti to, kar sem jaz izvedel kot elipso, je on transkriptiral kot "B mol k zvišanemu D k C K G", harmonski razvoj, ki ni niti značilen za Bacha, niti ga ni najti nikjer v *Highway Star*. Blackmore je verjetno mislil na razvoj, ki je razviden v kasnejšem delu njegovega sola, D mol/G/C/

A. Highway Star je bila posneta leta 1971 in izdana leta 1972 na albumu Machine Head.

⁸ To je opisano, med drugim, v tekstu Jasja Obrechta, "Van Halen Comes of Age", v *Masters of Heavy Metal*, ur. Jas Obrecht (New York: Quill, 1984), str. 156.

⁹ Glej: Wolf Marshall, "Randy Rhoads: A Musical Appreciation", *Guitar for the Practicing Musician* (junij 1985), str. 57.

¹⁰ Na konferenci v Princetonu sem izvedel dele Rhoadsovih solov na električni kitari in jih analiziral kot v tekstu. Ker mi tiskani format onemogoča uporabo zvokov in odzivov občinstva kot dokaz za moje trditve, je moje zanimanje v tekstu bolj posvečeno kulturnemu pomenu aktivnosti metalških glasbenikov kot glasbenim pomenom teh tekstov. Več o tem kakor tudi o teoretskih diskusijah kako utemeljiti glasbene analize afekta, glej moje delo *Running with the Devil: Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music* (Hanover, NH, Wesleyan University Press, 1993); glej tudi Susan McClary, *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992), predvsem poglavji ena in sedem.

¹¹ Z "baročno retoriko" mislim na obliko transgresivne virtuosnosti, ki jo lahko na primer najdemo v kadenci Bachovega Brandenburškega koncerta šte. 5 ali v njegovi partiti

opreme in igralnih tehnik, predvsem produkcija sofisticirane distorzije v šestdesetih, so dali kitari zmožnosti na ravni najboljših virtuosnih instrumentov sedemnajstega in osemnajstega stoletja: moč in hitrost orgel, fleksibilnost in občutljivost violine. Omenjeni razvoj je sčasoma omogočil konceptualne in tehnološke premike, ki so glasbenike spodbudili k raziskovanju baročnih modelov.

Dva kitarista iz osemdesetih let, Randy Rhoads in Yngwie Malmsteen, sta pripeljala heavy metal neoklasicizem do zrelosti in tako bistveno vplivala na celo legijo posnemovalcev. Tako kot Edward Van Halen je Rhoads odraščal v glasbenem okolju: pri šestih letih se je vpisal v mamino glasbeno šolo, kjer je študiral kitaro, klavir in glasbeno teorijo, nekaj let kasneje pa je začel z urami klasične kitare, ki jih je nadaljeval v svojo kariero. Leta 1980 je postal kitarist v novi rock skupini, ki jo je ustanovil bivši pevec Black Sabbath Ozzy Osbourne. Med svojim kratkim delovanjem v tej skupini (ki se je tragično končalo z njegovo smrtjo pri petindvajsetih letih v letalski nesreči) je Rhoads postal znan kot prvi kitarist v osemdesetih, ki se je pričel opirati na klasično glasbo, predvsem prilagajanjem in integriranjem klasičnega harmonskega in melodičnega jezika. Za svoje zgodnje glasbene vzore je Rhoads navajal temačna razpoloženja in dramatičnost Alicea Cooperja, Ritchieja Blackmora fuzijo roka in klasične glasbe in svoje najljubše klasične skladatelje, Vivaldija in Pachelbela.⁹

Rhoadsova in Osburnova "Mr. Crowley" (1981) se prične s sintetiziranimi orglami, ki igrajo ciklični harmonski razvoj, modeliran po Vivaldijevem vzoru. V suspenzu kulminirajoče molovska tonaliteta, zlovešče orgle in tragično ponavljanje so uporabljeni za vzpostavljanje občutka skrivnostnosti in pogube, ki so glasbena podlaga zasmehovanja angleškega satanista Aleisterja Crowleyja v tekstu.¹⁰ Razvoj, ki je razviden Rhoadsovemu *outro* (zaključnemu) solu na koncu pesmi, je neposredno vivaldijevsko stopnjevanje kvintnega kroga: D-mol/G-mol7/C/F/znižani H/znižani E-mol7 5/ podaljšani A4. Vse do s klasiko inspiriranega heavy metala so bila takšna razvijanja v rock glasbi nenavadna, saj ta temelji v blues glasbi. Klasični vpliv je pripomogel tako k večjemu zanašanju na moč harmonskega razvijanja pri organizaciji glasbene naracije kot k obratu k virtuosnemu soliranju. Rhoadsov solo v živi verziji "Suicide Solution" (1981) temelji na še bolj ekstenzivni uporabi baročne retorike, vključno z zmanjšanimi akordi, trilčki, drsečimi kromatičnimi figurami in mehkim (tapped) delom, kjer se pozornost osredotoči na dramo harmoničnega razvoja.¹¹ Tako kot igranje v Van Halenovi "Eruption" vodi takšna figuracija poslušalca vzdolž avratične avanture, ko kitarist nenehno vzpostavlja implicirane harmonske cilje, ki jih potem dosega, spreminja in subvertira.

Niso pa samo klasični elementi v Rhoadsovi glasbi vplivali na

številne kitariste v zgodnjih osemdesetih letih, ampak tudi njegov študij akademske klasične teorije. Vse desetletje, dolga leta po Rhoadsovi smrti, so se pojavljale njegove slike na naslovnica kitariskih revij, reklamirajoč razprave o njegovih učnih metodah in o njegovi glasbi. Na notranjem ovitku Rhoadsovega *Tribute* albuma (1987) je reproduciranih nekaj strani iz njegovega osebnega notnega zvezka, ki kažejo na njegovo sistematično raziskovanje klasične glasbe. Ena stran je tako napisana v "Cis ključu", na njem pa je, za vsako od sedmih modalitet, ki temeljijo na znižanem tonu C (jonski, dorski, frigijski itd.), Rhoads napisal diatonične akorde za vsako lestvično stopnjo, tem pa je sledilo sekundarnih in nadomestnih sedem akordov. Na naslednji strani je napisal vaje, temelječe na apreggih septakorda in nonakorda.

Rhoadsovo zanimanje za glasbeno teorijo je bilo simptomatično za naraščajoči vpliv klasične glasbe na heavy metal, toda tudi njegov lasten uspeh je prispeval k populariziranju klasičnega študija med heavy metal kitaristi. Rhoads, leta 1981 prejemnik nagrade "Best New Talent" revije *Guitar Player's*, je vpeljal v heavymetalsko igranje kitare novo virtuoznost, ki je temeljila na vzorcih discipline in konsistentnosti, izpeljanih iz klasične glasbe. Poleg klasičnih aluzij in metod učenja so tudi Rhoadsovi "double-track" soli (večkrat posneti na natančno enak način, tako da so bili lahko večkrat položeni na isto mesto na plošči in so s tem prispevali k občutku globine in prostora) izjemno močno vplivali na kasnejšo produkcijsko tehniko.¹² Rhoadsovi dosežki so prav tako prispevali k vse bolj razširjenemu spoznanju med kitaristi, da je obravnavanje virtuosnih solov na način delitve dela, sprejetega v klasični glasbi, primernejše za uspešno komponiranje in mojstrsko izvedbo kot spontano improviziranje.

Pod vplivom klasične glasbe so kitaristi, kot sta Van Halen in Rhoads, pomagali pospešiti premik med glasbeniki v smer proti novi profesionalni odličnosti, pri kateri so teorija, analiza, pedagogika in tehnična strogost dobili nov pomen. *Guitar for the Practicing Musician*, sedaj najbolj brana revija za kitariste, je pričela izhajati leta 1983 in je pritegnila nove bralce ravno s transkripcijami in analizami na kitari sloneče popularne glasbe. Njeni profesionalni kitaristi-transkriptorji so razvili sofisticirani set posebnih notacij za opis različnih odtenkov izvedbe, precej podobnih elaboriranim ornamentnim tabelam baročne glasbe. Njihove transkripcije so navadno pospremljene z različnimi analizami, na primer modalnimi ("Naslednji del preskakuje med modalitetama znižanega E lidijskega in F miksolidijskega..."), stilističnimi (povezovanje sodobnih skladb z zgodovino diskurzivnih opcij, dostopnih kitaristom) in tehničnimi (nadrobna razlaga tehnik, uporabljenih v določenih izvedbah).

Švedski kitariski virtuoz Yngwie J. Malmsteen je nadaljeval

v E molu. Glej analizo tega koncerta v: Susan McClary, "The Blasphemy of Talking Politics During Bach Year", v *Music and Society: The Politics of Composition, Performance and Reception*, ur. Richard Leppert in Susan McClary (Cambridge, Cambridge University Press, 1987), str. 13–62. Živ posnetek "Suicide Soilution" je na Ozzy Osburne/Randy Rhoads, *Tribute* (CBS, 1987 (posneto 1981)). Za detajlnejšo analizo pesmi glej mojo knjigo *Running with the Devil*, poglavje pet.

¹² Glej: Wolf Marshall, "Randy Rhoads," *Guitar for the Practicing Musician* (April 1986), str. 51.

¹³ Matt Resnicoff, "Flash of Two Worlds," *Musician* (september 1990), str. 76.

¹⁴ Joe Lalaina, "Yngwie, the One and Only," *Guitar School* (september 1989), str. 15.

številne trende, ki so jih odpirali Blackmore, Van Halen in Rhoads, in nekatere pripeljal do še ne videnih ekstremov. Malmseen je bil izpostavljen klasični glasbi vse od svojega petega leta: njegova mama je hotela iz njega narediti glasbenika in je zato poskrbela, da je prejel klasično izobrazbo na številnih klasičnih instrumentih. Yngwie trdi, da je kljub temu sovražil glasbo, vse dokler ni na televiziji videl nastopa, ki ga je potem usmeril na pot pridobitve statusa najvplivnejšega rock kitarista po Van Halenu.

"Osemnajstega septembra 1970 sem videl na televiziji oddajo o Jimiju Hendrixu in takrat sem si rekel: 'Uau!' S stene sem vzel kitaro in od takrat naprej je nisem nehal igrati."¹³ Malmsteenovo prvo razburljivo srečanje s klasično glasbo – z violinskim virtuosom devetnajstega stoletja Paganinijem – se je prav tako zgodilo preko televizije.¹⁴ Tukaj lahko vidimo, kako masovno posredovanje klasične glasbe omogoča njeno razpoložljivost v kontekstih, ki ne morejo biti konvencionalno nadzorovani, in za namene, ki ne morejo biti predvideni.

Malmsteen je do izida svojega ameriškega albuma leta 1984, ki mu je istega leta prinesel nagrado "Best New Talent" revije *Guitar Player* in nagrado "Best Rock Guitarist" leta 1985, dosegel reputacijo ključnega metalskega neoklasicista. Malmsteen je klasično glasbo prilagodil bolj temeljito in intenzivno kot kateri koli drug kitarist, razširil melodični in harmonski jezik metal glasbe, pri tem pa vzpostavil še višje standarde virtuosne natančnosti. Yngwiejevi soli ne oživljajo samo retorike njegovih virtuosnih vzornikov, Bacha in Paganinija, ampak vpeljujejo tudi nadaljnje harmonične resurse in napredne tehnike, kot je na primer *sweep picking*, kar mu omogoča ustvarjanje doslej najbližjega posnetka prefinjenosti in gibčnosti violinskega virtuoza. Še več, kot bom pokazal naprej v tekstu, Malmsteen je zaobjel ideološke premise klasične glasbe bolj odkrito kot kdor koli pred njim.

Guitar for the Practicing Musician je objavil podrobno analizo Malmseenove "Black Star" z njegovega prvega ameriškega albuma, *Yngwie j. Malmsteen's Rising force* (1984). Takšna analitična dela so mišljena kot vodniki po glasbi pomembnih kitaristov, ki naj olajšajo individualni študij bralcev. Naslednji odlomek iz komentarja Wolfa Marshalla lahko služi kot povzetek nekaterih tehničnih značilnosti Malmsteenove glasbe in kot vzorec kritičnega diskurza piscev, ki analizirajo heavy metal v revijah za profesionalne kitariste:

"Black Star" izkazuje številne poteze Yngwiejevega enkratnega stila. Bodisi da igra pridušeno akustično kitaro, bodisi da je sredi pirotehničnega izbruha, vedno je to nezmotljivo Yngwie – najnovejši in morda najizrazitejši predstavnik tevtonsko-slovanske *Weltschmerz* (kot v bachovski/beethovnovski/brahmsovski nemški kontemplativni molovski modaliteti) šole težkega rocka. Otvoritveni del na kitari je tipični primer preludija (kot se to lahko

pričakuje) večjemu delu. Ta del je s svojim tričetrtinskim taktom in uporabo sekundarnih dominantnih akordov v grobem podoben Bachovi *Bouree v E molu*... Pasaža pri koncu kitarske ekspozicije je zelo blizu efektu... klasične violinske tehnike, ki ga poznamo kot spiccato ("poskakujoči lok"). To je prva od številnih referenc na klasične violinske manierizme... To je zmanjšana akordna sekvenca, ki temelji na klasičnem odnosu zmanjšanega C: C Dis Fis A (akord) k H-duru v harmonični molovski obliki: E Fis G A B C Dis... Občutenje, ki ga to zaporedje ustvarja, je kot v nekaterih Paganinijevih violinskih pasažah... Medtem ko se hitri arpeggio pobegi nekako zdijo podobni Blackmorovim deliričnim grabljenjem, so v resnici precej natančno odmerjeni in zahtevajo za izvedbo izreden napor in preciznost. Ta koncept je dosti bolj povezan z virtuoznimi violinskimi etudami kot s standardno kitarsko govorico... Bodite pozorni na uporabo harmoničnega mola (miksolidijska modaliteta) v H-durovskih delih in baročni concerto grosso (Händel/Bach/Vivaldi) stil, ki vodi tudi kontrapunkt basovske linije.¹⁵

Marshallova analiza je precej muzikološka po tonu in vsebini: avtor namerno primerja Malmsteenov posneti nastop s klasičnimi tehnikami, jih kontekstualizira skozi analizo stila in prevede nekatere njegove značilnosti v tehnični besednjak glasbene teorije. Analiza stila umesti "Black Star" na ozadje dveh glasbenih tradicij: klasične (Bach, Paganini, Beethoven itd.) in rockovske (Blackmore). Marshall obenem predstavi natančen opis glasbe in jo poveže s klasično tradicijo z uporabo jezika akademske glasbene teorije: akordi, modalitete, kontrapunkt, oblika. Ker se rock glasbeniki vse bolj zanimajo za študij zgodovine in teorije klasične glasbe, Marshall predpostavlja, da je njegovo bralstvo sposobno slediti takšni analizi.¹⁶

Še več, Marshallova analiza kaže, da niso metalski kitaristi in njihovi pedagogi le prevzeli akademski diskurz o glasbi, ampak da so tudi internalizirali številne vrednote, na katerih ta diskurz sloni. Tudi ko previdno kontekstualizira Malmseenovo glasbo, Marshall ne pozabi poudariti njegove originalnosti in enkratnosti ("Yngwiejev enkratni stil", "nezmotljivo Yngwie"). Komentar izpostavlja tudi Yngwiejevo preciznost pri izvedbi ("točno in natančno", "izredna... natančnost"). Najbolj pomenljivo pa je Marshallovo implicitno sprejemanje kategorij in akademske glasbene analize z vso njeno terminologijo. Kajti poleg komentarja o "arpeggio pobegih" se Marshall natančno ukvarja z višino tona in obliko, s tradicionalnima temama muzikološke analize. In kakor se muzikološka analiza opira le na notranje momente glasbe, kar pomeni, da zanemarja vprašanja ritma, zvoka, geste, retorike in drugih možnih kategorij analize, lahko tudi heavymetalske teoretike in pedagoge kritiziramo zaradi enakih enostranskosti.¹⁷

¹⁵ Wolf Marshall, "Performance Notes: Black Star," *Guitar for the practicing Musician Collector's Yearbook* (zima 1990), str. 26–27.

¹⁶ V bistvu, po moji lastni izkušnji, številni metalski glasbeniki (večina katerih, tako kot Bach in Mozart, ni nikoli obiskovala glasbenih šol) dosti trdneje razumejo harmonske teorije in analize modalitet kot večina diplomiranih študentov glasbe.

¹⁷ Primerjaj previden, vendar pomemben ekspeze Janet Levy o vrednotah, impliciranih v pisanju akademskih muzikologov, "Covert and Casual Values in Recent Writings About Music," *Journal of Musicology* 6:1 (zima 1987), str. 3–27.

¹⁸ Andy Aledort, "Performance Notes," *Guitar for the Practicing Musician Collector's Yearbook* (zima 1990), str. 6.

¹⁹ John Stix, "Yngwie Malmsteen and Billy Sheenan," str. 59. Po drugi strani pa Malmsteen navaja zgodnje Deep Purple kot primer dobre glasbe (str. 64).

²⁰ Fabio Testa, "Yngwie Malmsteen: In Search of a New Kingdom," *The Best of Metal Mania* " (1987), str. 35.

Če hočejo postati res dobri, se morajo heavymetalski glasbeniki naučiti gibati znotraj glasbenih parametrov mimo višine tonov in form, tako kot se mora njihov nasprotni pol v konservatorijih in glasbenih šolah naučiti veliko tega, kar ni zapisano. Na akademiji imenujejo takšno vednost "muzikalnost" in je pogosto ključna točka mistificiranja, ki navadno zakriva dejstvo, da se klasična glasba v veliki meri zanaša tudi na oralne tradicije. V obeh, v klasični glasbi in v heavy metalu, so praktično isti aspekti glasbe dosti manj teoretizirani, kodificirani in zapisani: študentje glasbe se morajo učiti tudi s poslušanjem, vajo in opazovanjem ritma in geste telesnega gibanja. Teoretiki metala, tako kot njihovi akademski sorodniki, se redko ukvarjajo z glasbeno retoriko in družbenimi pomeni: neka analiza Van Halenove "Eruption" zgolj navaja uporabljene modalitete (E frigijski, A in E aeolski) in vse povzame v dobrikajočem se tonu: "dobro uravnotežen kitarski solo, ki predstavlja številne različne tehnike".¹⁸

Yngwie Malmsteen je najlepši primer vsestranskega uvoza klasične glasbe v heavy metal – prilagoditev ne le klasičnega glasbenega stila in besednjaka, modelov virtuoze retorike in modelov praks, pedagogike in analize, ampak tudi družbenih vrednot, ki stojijo za vsemi temi aktivnostmi. Te vrednote so sodobna mešanica tistih, ki so spremljale nastajanje glasbe v sedemnajstem, osemnajstem in devetnajstem stoletju, cepljenih na prioritete modernizma. Poleg virtuoznosti vključujejo dominirajoče vrednote igranja metalske kitare cenjenje uravnoteženosti, načrtnosti in originalnosti, konzervatorijsko fetišizacijo tehnike in včasih celo reakcionarno filozofijo kulture – Malmsteen tako obžaluje pomanjkanje glasbenosti v današnji popularni glasbi in nostalgичno gleda nazaj, v "stare dobre čase" sedemnajstega stoletja, ko so bili, po njegovi predstavi, standardi dosti višji.¹⁹ Malmsteen je še posebej poznan zaradi svojega elitizma, kar je še ena izmed vrednot, ki jih je prevzel iz sodobne klasične glasbe in ki jo opravičuje s poudarjanjem svojega stika z njenim večjim prestižem. V intervjujih nenehno vztraja pri svoji lastni genialnosti, svojem stiku z genijem klasične preteklosti in distanci od praktično vseh sodobnih popularnih glasbenikov, glasbo katerih ima za enostavno, banalno in bedasto. Ker ga vodijo aspiracije po univerzalnem statusu, ki se navadno pripisujejo klasični glasbi, zanika zvrst glasbe, ki naj bi jo po mnenju mnogih igral: "Jaz *ne* igram heavy metala!"²⁰

Malmsteen je poleg tega, da je trdil, da mu kot geniju sploh ni bilo nikoli potrebno vaditi, tudi govoril, da je moral trpeti za svojo umetnost. Skupni intervju z basistom Billyjem Sheenanom kljub temu še ohranja nekaj njegove zgodnje predanosti glasbi za vsako ceno:

Yngwie: Takrat sem bil izredno samokritičen. Bil sem obseden. Cela leta nisem počel drugega kot igral kitaro.

Billy: Zamudil sem veliko svoje mladosti. Zamudil sem ves ta trip s puncami. Voziti nisem začel pred svojim petindvajsetim letom.

Yngwie: Prav tako sem žrtvoval veliko družabnega življenja. Moji vrstniki me niso zanimali. Zame ni nič drugega imelo nobenega pomena.²¹

Takšne izjave nedvomno odsevajo Malmsteenovo nagnjenost k samopoveličevanju in samopomilovanju, ki ga delajo nepriljubljenega med kolegi v kitarskem svetu. Toda na drugi strani te izjave prav tako izražajo popolno sprejetje modela delanja glasbe, ki se oznanja v svetu klasične glasbe. Malmsteen, podobno kot številni drugi glasbeniki, vidi potrebo po tem, da se glasba "razvija" v smeri večje kompleksnosti in "sofisticiranosti". Piljenje virtuosne tehnike pa zahteva na tisoče ur potrpežljivega, zasebnega ponavljanja vaj. S tem namenom se številni mladi glasbeniki izpostavijo fanatičnemu vadbenemu režimu, prizadevanju za osebno odličnost, ki pa ne pušča dosti prostora za skupinsko delanje glasbe, natančno tako, kot je to pri klasični glasbi.²²

Ekstremno dosledno sledenje temu skupku ideoloških vrednot pomeni popolni umik glasbenika od njegovega ali njenega občinstva v prizadevanju za kompleksnost. To strategijo, ki so jo prej slavili akademski skladatelji, na primer Milton Babitt, lahko sedaj prepoznamo pri nekaterih virtuosnih kitaristih. Steve Vai se tako širokousti o svojem najnovejšem albumu:

To kar sem naredil na *Passion and Warfare*, je ultimativni dosežek: *zaklenil* sem se v sobo in si rekel: "K vragu z vsem, naredil bom to, in to bo popoln izraz tega, kar sem. Ne zanimajo me singlice, ne zanima me megaplatinasti uspeh, ne zanimajo me glasbene založbe." Bilo je res nekaj posebnega. Vse prepogosto se morajo mladi in glasbeniki in umetniki prilagajati, da bi preživel. Sam sem eden od redke peščice, ki mu to ni potrebno, in verjemite mi, tega nimam za nekaj enostavno danega.²³

Vai tukaj poskuša uveljaviti svojo "avtentičnost", dokazati svojo umetniško avtonomijo, ki je neodvisna od vplivov točno tistega družbenega okolja, ki v bistvu šele omogoča njegove artistske izjave in jih naredi za razumljive. Ko nadaljuje opis svojega trpljenja, svojih vizij in svojega krvavenja za kitaro – in nenazadnje tudi svojega mučnega in tehnološkega večtrakovnega snemanja – se predstavlja kot posodobljen, odrekajoči se romantični umetnik, ki sega po inspiraciji preko navadnim smrtnikom znanega sveta. Ta individualizem in osredotočenost na samega sebe družijo klasično glasbo in heavy metal nasproti številnim drugim oblikam glasbenega ustvarjanja. Na primer, nekoliko kasneje pravi B. B. King v isti izdaji revije *Musician*:

Kar vam poskušam povedati, je to: ... ko sem na odru, *poskušam* zabavati. *Ne* poskušam se imeti fino samo z B. B.

²¹ Stix, "Yngwie Malmsteen and Billy Sheenan," str. 57. Heavymetalski glasbeniki so v večini gradili na solidni glasbeni kompetenci. Basisti niso poskušali transformirati svojih instrumentov v sredstvo za virtuosno soliranje vse do nedavnega uspeha Sheenana, ki je, tako kot Malmsteen, kot najpomembnejše vplive na njegovo glasbo navajal Bacha, Paganinija in Hendrixa.

²² Vendar pa velja opozoriti, da kljub temu, da so kitaristi, ki so člani glasbenih skupin, v glavnem tudi vodilni pisci glasbe za te skupine, skupinska izkušnja sodelovanja pri aranžiranju skladb v rock skupini omogoča glasbeno kreativnost, ki jo klasični glasbeniki redko doživijo.

²³ Matt Resnicoff, "The Latest Temptation of Steve Vai," *Musician* (september 1990), str. 60. Primerjaj z Milton Babitt: "Who Cares If You Listen", *High Fidelity* (februar 1958), str. 38–40, 126–127.

²⁴ *Musician* (september, 1990), str. 112.

²⁵ *Jennifer Batten, ki je bila na turnejah z Michaelom Jacksonom in drugim, je prav tako kolumnist za Guitar for the Practicing Musician. Vernon Reid igra pri Living Colour.*

Kingom, poskušam zabavati ljudi, ki so me prišli gledat... Mislim, da je to ena izmed stvari, ki me držijo na odru, želja po *ugajanju* občinstvu. Mislim, da je to ena izmed napak, ki se je zgodila glasbi kot celoti: številni glasbeniki pozabljajo na občinstvo.²⁴

Malmseenovo delo je nekatere prepričalo o obstoju vpliva klasične glasbe na heavy metal, podobnega klasičnemu vplivu na zagrizeno avantgardno eksperimentiranje. Malmsteen je številne glasbenike pripeljal do plodnega raziskovanja klasične glasbe, čeprav jih je s tem hkrati tudi prisilil v suhoparne režime vaj in analiz, ki sedaj obvladujejo to tradicijo. Malmsteenov neusmiljeni elitizem je tako na neki način v nasprotju z njegovim prizadevanjem, da bi vzpostavil vezi z glasbeno preteklostjo in da bi naredil postvarjeni diskurz za množično občinstvo spet bolj živahen. Nova meritokracija kitarske tehnike, ki jo je pomagal vzpostaviti, spodbuja tako fetišizacijo individualne virtuoznosti kot odpira vrata ženskim in afro-ameriškim glasbenikom, kot sta Jennifer Batten in Vernon Reid.²⁵ Njegova glasba osvetljuje določena protislovja, ki prispevajo k našemu boljšemu razumevanju tako heavy metala kot klasične glasbe.

Heavy metal in klasična glasba namreč obstajata v istem družbenem kontekstu: izpostavljena sta podobnim strukturam marketinga in tržnega posredovanja, prav tako pa "pripadata" in služita potrebam tekmujočih družbenih skupin, katerih moč je povezana s prestižem njihove kulture. Velika kulturna in socialna distanca, za katero običajno velja, da ločuje klasično glasbo in heavy metal, v osnovi ni glasbeni prepad, ampak bolj kompleksna ločnica, konstruirana skozi interese kulturne hierarhije. Ker sta heavy metal in klasična glasba označevalca socialnih razlik in upodobitev različnih družbenih izkustev, njuno križanje prizadene kompleksne relacije med tistimi, ki so odvisni od zvrsti glasbe kot nosilca legitimacije njihovih vrednot. Diskurzivna fuzija spodbuja vpogled v družbene interese, ki jim pokorno služijo nevidni zvokovni vzorci.

Heavymetalski kitaristi, kot vsi drugi inovativni glasbeniki, oblikujejo nove zvoke z naslanjanjem na moč starega in z združevanjem teh semiotičnih resursov v nove kombinacije. Ti kitaristi prepoznavaajo afinitete med svojim delom in tonalnimi sekvencami Vivaldija, melodično imaginacijo Bacha, virtuoznostjo Liszta in Paganinija. S svojim delom so uspeli revitalizirati glasbo osemnajstega in devetnajstega stoletja za masovno občinstvo, kar je fascinantna demonstracija inovativnosti popularne kulture. Kljub temu, da sposobnost občinstva dekodirati te glasbene referente dolguje veliko stalnim prisvojitvam klasične glasbe pri televizijskih in filmskih skladateljih, so metalski glasbeniki ustvarili izvirno priredbo tega, kar je nekoč postala suhoparna glasba ameriške aristokracije, in to na način, ki lahko predstavlja tudi zahteve različnih družbenih skupin po moči in priznanju.

Metalski glasbeniki so priredili prestižne diskurze klasične glasbe in jih predelali v hrupne artikulacije ponosa, straha, hrepenenja, odtujitve, agresivnosti in skupnosti. Te priredbe klasične glasbe, ki jih sodobni oboževalci te glasbe sicer lahko imajo za absurdne imitacije, so v svojem duhu zelo blizu eklektičnim fuzijam J. S. Bacha in drugih idolov te tradicije. Metalske prilagoditve so redko parodije ali pastiž, navadno gre tukaj za reanimacijo, izboljšanje znakov, ki se lahko uporabijo v novih zvezah. Za razliko od art rocka bistvo ni v nanašanju na prestižni diskurz, kjer bi se potem sončili v odsevu tuje slave. Metalski glasbeniki raje prilagodijo klasične znake svojim lastnim potrebam, kajti na ta način so razumljivi njihovemu občinstvu, saj imajo resnični pomen v sedanjosti. To je vrsta procesa, na katero se je nanašal lingvistični filozof V. N. Volosinov, ko je pisal, da lahko postane znak arena razrednega boja; Volosinova in preostale iz Bakhtinovega kroga je zanimalo ne samo, kako znaki izražajo interese družbenih skupin, ki jih uporabljajo, ampak tudi, kako se "lomijo" s tem, ko jih uporabljajo različne skupine z različnimi nameni.²⁶ Tako heavy metal glasbeniki in "legitimni" glasbeniki uporabljajo Bacha na drastično različne načine.

Edward Rothstein je v svoji nedavni obrambi kulturne hierarhije predstavil najpogostejše ugovore proti njej. Tako je na primer priznal, da umetniško delo nima notranje vrednosti glede na svojo umeščenost na lestvici kulturnega prestiža in da kulturne kategorije niso niti stabilne niti samoumevne. Kljub temu pa na koncu Rothstein vendarle vztraja, da je ločevanje med nizkim in visokim nujno, in na ta način spet pade v že znane mistične dogme o brezčasovnosti in avtonomiji, s tem pa implicira, da so napadi na kulturno hierarhijo že napadi na kulturo samo. Zdi se, da je mišljeno, da imajo vredni svojo visoko kulturo, nevredni pa svojo nizko kulturo, s še malo "glasbenega spoštovanja", ki jim omogoča da zaslutijo, kaj zamujajo, stališče, ki ga imenujem "vudu estetika" (po Bushovem zasmehljivem poimenovanju Reaganove tekoče obrambe ekonomske hierarhije). Rothstein zaključuje z opozorilom, da so klasični skladatelji v svojih delih uporabili številne značilnosti popularne glasbe, pri tem pa se ne zaveda, da se je nenehno dogajalo tudi obratno. Njegova trditev, da "medtem ko visoko zagotavlja mehanizme in perspektive, ki lahko razumejo popularno, je nizko nemočno pri razumevanju visokega"²⁷, je tipičen preskok vere, tipična imperialna samozavestnost, ki je pogoj vudu estetike.

Rothsteinov argument je tiste vrste, ki je skupna ljudem, ki poznajo zagrajeni teritorij tako imenovanega "visokega" dosti bolje od širokih in raznolikih prostorov "nizkega", kajti argument stoji na zanikanju kreativnih sposobnosti tistih, ki naseljujejo to slednje področje. Tako kot glasbeni frenologi si kritiki kot je Rothstein prizadevajo naturalizirati hierarhijo, ki privilegira njih

²⁶ V. N. Volosinov, *Marxism and the Philosophy of Language* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1986). Nekateri so prepričani, da je delo v resnici napisal M. M. Bakhtin.

²⁷ Edward Rothstein, "Mr. Berry, Say Hello to Ludwig," *New York Times* (april 5, 1992), str. H31

²⁸ Christopher Small, *Music of the Common Tongue: Survival and Celebration in Afro-American Music* (New York: Riverrun, 1987), str. 126.

same in njihovo kulturo na račun vseh drugih. Toda kreativne priredbe klasične glasbe heavymetalških kitaristov spodbijajo takšne poskuse utemeljiti kulturno hierarhijo v inherentnih značilnostih tekstov ali praks. Metalški glasbeniki so skočili čez veliko ločnico med "resno" in "popularno" glasbo, med "umetnostjo" in "zabavo", pri tem pa so ugotovili, da prepad med dvema poloma sploh ni tako zelo širok, kot se misli. Kakor je rekel Christopher Small:

Bariera med klasično in ljudsko glasbo je neprozorna samo iz perspektive dominantne skupine; kadar jo opazujemo z druge strani, je pogosto transparentna, kajti za ljudskega glasbenika ne obstajata dve glasbi, ampak samo ena... Bach in Bethoveen in drugi "veliki skladatelji" niso mrtvi heroji, ampak kolegi, predniki, ki so živi tudi v sedanjosti.²⁸

Heavymetalške priredbe klasične glasbe nam pomagajo videti, kako sta kategoriji "visoka kultura" in "nizka kultura" družbeno konstruirani in ohranjevani. Tako kot pri distinkciji "visoko (čelo)" in "nizko (čelo)" uporaba teh kategorij koristi določenim posameznikom in skupinam na račun drugih, njihova moč temelji izključno na prepričevanju, da je kakršna koli druga možnost povsem nemogoča. Z neposrednim uporabljanjem skladateljev in izvajalcev sedemnajstega, osemnajstega in devetnajstega stoletja, ki jih slavijo kot svoje heroje in predhodnike, ne glede na sodobne ločnice, ki bi jih držale narazen, z obvladovanjem in rekontekstualiziranjem retorike in teoretskega aparata "visoke" glasbe so heavymetalški glasbeniki kritično sopostavili dve tradiciji, s tem pa v pomembni meri spodkopali navidezno nujnost in naravnost kulturne hierarhije. Specifični pomeni metalških priredb v novih kontekstih imajo seveda velik vpliv. Toda za kulturno kritiko je najpomembnejša stvar pri vplivu klasične glasbe na heavy metal dejstvo, da so ti glasbeniki "dojeli visoko", ne da bi pri tem sprejeli njegove omejitve, in na ta način presegli razcep, ki je tako zelo odločilno zaznamoval glasbeno življenje v dvajsetem stoletju.

Prevedel Peter Stankovič